



Seminario de Estudios Teatrales

LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - II

Una Topografía de Sombras. *Cinema Terror*

ANTONIO MELIVEO



Escena XXI:

Fragmento de una Conversación Universal

SARA MOLINA

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA
VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE GRANADA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO
Secretaría de Artes Visuales, Escénicas y Música
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2002

ANTONIO MELIVEO

Málaga (1958)

Compositor musical, Actor y Director

Entre sus numerosas producciones, de los últimos años, señalaremos:

Teatro

- 2002 La Lozana Andaluza dir. Josefina Molina / Prod. Centro Andaluz de Teatro.
- 2001 Cinema Terror (Guión, Música y Dirección) / Función Pública
Premio a la mejor Música Original en la Feria del Teatro del Sur 2001 por "Cinema Terror"
El Fin del Mundo / Teatro Alfil, Producciones La Tapadera S.L.
Chama / Málaga Danza Teatro
Nominado a los Premios A.E.D.A. (Discográficas Andaluzas) por "Razón Cero" mejor disco de Música Electrónica y Nuevas Músicas.
- 2000 La Cenicienta / Acuario Teatro
Consumo / Anthares Teatro
Perla Irregular / Málaga Danza Teatro
La momia / Acuario Teatro
- 1999 Razón Cero / Málaga Danza Teatro
Babilonia / Axioma Teatro
Flamenka / Humus Project
Tic-Tac / Acuario Teatro
Tatuaje / Málaga Danza Teatro
Pinocho / Acuario Teatro

Cine

- 2001 "Padre Coraje", Serie de 3 largometrajes dir. Benito Zambrano, Prod. Tesauro / Antena 3 / Vía Digital
"Libertad Provisional", Cortometraje dir. Ignacio Nacho, Prod. Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña
"Pasión Adolescente", Largometraje dir. Joaquín Llamas, Prod. Zepelin Tv
Nominado a los Premios GOYA por "Plenilunio" mejor Banda Sonora Original
Premio "Teo Escamilla" a la mejor contribución técnico-artística de A.S.E.C.A.N.
Premio mejor Cortometraje en Festival Internacional de Cortometrajes de Hann ver por "Casa Paco" Premio Cultura Diario SLUR 2001
- 2000 "Plenilunio", Largometraje dir. Imanol Uribe
"Fugitivas", Largometraje dir. Miguel Hermoso
"Terca vida", Largometraje dir. Fernando Huertas
"Casa Paco", Cortometraje dir. Ignacio Nacho
"En defensa propia" Cortometraje dir. Norberto Rizzo-Fernando Sierra
"El taxista perfecto" Cortometraje dir. Pablo Ros
Premio a la mejor Banda Sonora en Festival de Cortometrajes de Alcalá de Henares por "Casa Paco"
Nominado a los Premios GOYA por "Solás" mejor Banda Sonora Original
Nominado a los Premios de la Música S.G.A.E. por "Solás" mejor Banda Sonora de obra Cinematográfica
- 1999 "Solás", Largometraje dir. Benito Zambrano.
Premio del Público en el Festival de Berlín 1999
"Los hermanos Tarakanov", Cortometraje dir. Ignacio Nacho. *Primo especial del jurado en la IX Semana de Cine Fantástico Málaga 1999 por "Los Hermanos Tarakanov"*
- 1998 "Crazy in Alabama", Largometraje dir. Antonio Banderas, Prod. Columbia Pictures
banda Sonora provisional para final cut de dirección.
- 1997 "Jupiter", Largometraje dir. Ignacio Nacho



Seminario de Estudios Teatrales

LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - II

Una Topografía de Sombras. *Cinema Terror.*

ANTONIO MELIVEO



Escena XXI:

Fragmentos de una Conversación Universal

SARA MOLINA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE GRANADA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO
Secretariado de Artes Escénicas, Exóticas y Música

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2002

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Vicerrectorado de Cultura y Proyección Exterior.
Aula de Teatro

Tfnos.: 95 213 11 25 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

Director de Edición:

Francisco J. Corpas Rivera

Coordinan:

Francisco Valcarce - Francisco J. Corpas - Rafael Ruiz

Este veintavo Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en la imprenta IMAGRAF de Málaga y se realizó su presentación pública, el 22 de marzo de 2002, dentro de los actos de la celebración del Día Mundial del Teatro.

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

*A modo de Introducción,
Antonio Meliveo: Una topografía de sombras.*

En los orígenes de la elaboración del habla humana, cuando el “homo faber” inventaba y construía herramientas debió existir un analógico lenguaje de sombras, figuras proyectadas al contraluz del fuego en las áridas paredes de las cuevas. En las largas noches de amparo al calor de la hoguera es fácil imaginar los primeros relatos de las hazañas cotidianas “representados” con el lujo de tan útil escenotécnia. Y quizá el juego de sombras, por su rapidez en la comunicación del significado y por la universalidad de la imagen, explicara con mayor intensidad las peripecias del narrador que los elementales sistemas fonéticos. O quizá ambos fueran creciendo a la vez. O tal vez la imagen reflejada, –significante– ayudara a la abstracción del significado. El poder de las sombras, de la figura proyectada, de la imagen, desde ya los remotos tiempos del “homo-sapiens” ha sido un vehículo de comunicación, de fabulación/representación y de lo que es aún más interesante: de simbolización de la realidad.

La luz y la sombra, la circunstancia vivida y la circunstancia representada, el presente y el pasado mediato, la elaboración de las circunstancias más significativas: el recuerdo y la memoria como elaboración, las creaciones de la imaginación y la explicación de las incertidumbres. Al principio un elemental *Teatro de la Imagen* en la topografía de las sombras. O sea, que ya un lenguaje rudimentariamente dramático desde los orígenes... Un lenguaje para acceder a un plano de realidad inalcanzable para el resto de los seres vivos. Mediante la descontextualización del suceso y gracias a la representación se expresa el misterio, la incertidumbre, el cuidado, el temor, el miedo, la inquietud y el TERROR y sus contrarios emocionales: realidad, evidencia, aceptación, tranquilidad, contento, diversión, euforia, felicidad y alegría. Y al fondo la necesidad de entender y el deseo de salir de la confusión: el poder del saber sobre las cosas. Básicamente los mismos conflictos que dinamizan los actuales lenguajes del teatro y que fecundarán, andando milenios en la evolución humana, los mitos y leyendas. La NARRACIÓN de los acontecimientos reales de la VIDA, como fijación en la Memoria de la Experiencia. La experiencia como conocimiento. ¡La Narración!

La narración ha sido un vehículo fundamental del conocimiento humano y de la concreción de sus fantasías. Motor y puente a la vez para acceder a los espacios más incógnitos de la conciencia, al lugar de sombras donde habitan los sueños. Un segundo mundo paralelo regido por las emociones y articulado en alegóricas estructuras. Un segundo mundo trasladable al plano mediato como fabulación de una realidad a veces imposible de entender o amenazante en sus fenómenos, de una realidad a veces indescifrable, mágica y oscura.

El cuento de terror es fantasía, la narración por excelencia, una topografía de sombras que propone, aparte de una reconstrucción del acontecimiento ignoto unas ciertas premisas ilustradoras para el proceder humano, una cierta moral desde los remotos principios maniqueos con sus eternas luchas de la luz y las sombras hasta los actuales tiempos del dualismo racionalista. Y así ha permanecido el atávico concepto luz-sombra como simbólico espacio a través de los siglos de civilización hasta los mismísimos analistas del siglo XX. Con sus oscuras instancias del inconsciente colectivo y las preocupantes sombras del subconsciente.

Juan Hurtado

Dramaturgo y Director de Escena.

Málaga, Marzo 2002

*Una Topografía de Sombras.
Cinema terror*

Antonio Meliveo

Una Topografía de Sombras. Cinema terror (*)

El teatro está muerto o por lo menos a punto de fenecer, al menos en los aspectos más convencionales de sus actuales formas. A las nuevas generaciones el lenguaje teatral les importa un rábano.

En tanto creador que desea comunicar, de ésa constatación surge en mí la necesidad de acercar el teatro a las nuevas generaciones hoy acostumbradas a la espectacularidad del CINE, al imperio de la imagen y a la exhuberancia de la maquinaria técnica de los grandes conciertos en espacios abiertos. Espectacularidad que el teatro no les proporciona, porque el teatro se ha convertido en un arte que se plagia a sí mismo, un arte que se dirige hacia un público conformado y conforme que acepta y conoce el código teatral que se le ofrece, produciéndose una especie de automarginación sectaria en creadores y público. Algo así sucede y es reconocido, en los recitales de poesía o con la poesía misma, producida por poetas para poetas y donde siempre se puede ver a los quince poetas que a su vez son espectadores y actores de esa endogamia.

El teatro, en cuanto arte, ha tenido siempre un deseo tácito de profundizar en la condición humana, en las circunstancias sociales y persona-

les que actúan en el individuo. Su objetivo último no es otro que llegar a comunicar esa experiencia al público. Y para ello cualquier medio que el creador utilice es lícito. Pero no todos los medios son deseables y algunos no se dejan "domesticar" tan fácilmente: eso es lo que ocurre con lo que llamo **el imperio de la tecnología en la escena**. La deshumanización de la escena, la pérdida de la **escala humana**.

El teatro es un lenguaje audiovisual con vocación de totalidad, no lo olvidemos, y al pretender integrar campos perceptivos y sensitivos con los espacios emotivos e intelectuales, espacios vinculados con total naturalidad en la vida coti-



Foto 1

(*) N.B.: Este artículo se aparta, con permitida licencia, del uso literario de estos Cuadernos de Estudios Teatrales, ofreciendo una velada entrevista con el compositor y director de escena Antonio Meliveo, recensionada por el dramaturgo Juan Hurtado.

diana, se produce un problema de síntesis de índole expresiva. Ese ha sido siempre el asunto a resolver por el arte. Y no exclusivamente para el arte dramático. De la dialéctica entre las ideas y las formas, entre lo inmaterial y la física de la escena, y por extensión entre lo orgánico y lo artificial surge un sistema de antinomias a la hora de enfrentarse a la obra. Esa antinomia a veces se resuelve por meros procedimientos técnicos. Es fácil caer en los dominios de la técnica y deshumanizar la creación. Los excesos tecnológicos y un desproporcionado sentido de la racionalidad de la obra a la hora de enfrentarse a las dificultades constructivas del espectáculo pueden terminar por asfixiar la voz y la figura humana. En el escenario es frecuente ver esta vinculación mal resuelta.

En la primavera del 99, nada más decidirme por este formato –imágenes proyectadas en conjunción con actores en tiempo real– supe que debía tener cuidado con la tecnología. Después, espectáculos tales como “Fausto” de La Fura dels Baus, o el “Colors” de Javier Mariscal, vinieron a darme la razón. La crítica ha valorado positivamente el “Fausto” de la Fura, pero ha reconocido que los medios técnicos minimizan al actor y lo mismo da que sea el Fausto o la Divina Comedia lo que se esté ofreciendo en el escenario. Todo pasa a segundo plano, la tecnología hipnotiza al público y se adueña del escenario. Hay que tener precaución con el poder de la imagen y sobre todo con el dominio de los medios tecnológicos que la hacen posible. El espectáculo de la tecnología por la tecnología normalmente deja el texto oculto, la historia dilui-

da y al intérprete difuso y a veces perdido entre tanta parafernalia artificial. La artificialidad de la tecnología mal usada resulta un pretexto donde se refugia el creador, un lenguaje de apariencias que pasa por ser el síntoma de una intención creativa pero no la creación misma. Con la tecnología ocurre como con las salsas, sirven para ocultar el sabor de los verdaderos ingredientes de una buena comida.

Al intentar armonizar dos lenguajes –Cine y Teatro– de temperaturas emocionales tan distintas y de realidades técnicas distantes se presenta un problema de síntesis. El lenguaje cinematográfico acelera la realidad y propone modelos de vida que luego las gentes imitan debido tal vez a nuestra cultura, eminentemente audiovisual, o por lo menos la de estas nuevas generaciones. Nuestros sentidos están sometidos a la hiper-realidad de la imagen y el sonido cinematográficos y la mente del espectador magnifica conflictos y personajes de la pantalla extrapolándolos inconscientemente a su realidad.



Foto 2

Si en un principio el cine imitaba la realidad hoy día, en nuestra realidad más cotidiana, imitamos al cine. No solo adoptamos comportamientos más o menos parecidos a los personajes de ficción, sino que llegamos a creer que cuando la puerta de nuestro frigorífico se cierra, suena como si de una película de Spielberg se tratara. Los niños, en sus juegos directamente inspirados por esta pseudo-realidad, imitan con sus onomatopeyas el Surround o el THX cinematográficos. El lenguaje del teatro no posee ese vértigo, ni la precisión indiscreta del ojo de la cámara, ni la posibilidad de elipsis temporales, si no es a través de la palabra y la mera información o la evocación. Eisenstein dijo que el auténtico poder de las películas proviene de la SÍNTESIS en la mente del espectador al vincular libremente los diversos fotogramas de una secuencia. El espectador crea, entonces, la idea de la obra y explica efectivamente la historia.

Con el lenguaje dramático bien pudiera ocurrir lo mismo. Hay en el teatro un exceso de narratividad que está en disonancia con la concreción de la fábula en los actuales tiempos. Concretando aún a riesgo de parecer simplista:

*El Cine es una gran mentira que parece verdad.
El Teatro es una gran verdad que parece
mentira.*

Articular una poética que cohesione ambos lenguajes de una manera armónica, sin pretender fundirlos en un único imposible ya que ambos medios tienen sus propias leyes, es el reto en

que me hallo inmerso. El lenguaje del cine es más verista en el tratamiento de la imagen, tiene unos fundamentos estéticos positivistas y esto le hace alejarse de un cierto subjetivismo artístico desde ya los orígenes del invento de la imagen en movimiento. No obstante ha habido casos singulares y me refiero al director de teatro George Méliès que compró los derechos a los hermanos Lumière y descubrió que con las imágenes en movimiento podía hacer diabluras poéticas y como era un loco las hizo, poniendo en juego trucos ópticos y de montaje más cercanos a la magia del teatro que al realismo del cine. Por otro lado está el ejemplo del cine mudo que con una estética basándose en imágenes y ritmo consiguió altas cotas artísticas. En esos primeros tiempos el cine no desarrolló su propio lenguaje, lo tomó prestado del teatro y configuró así una primera etapa de cine teatral, donde hemos buceado en busca de inspiración de ese lugar común. Luego el cine cae en el dominio del efectismo, paradójicamente con la llegada del sonoro.

La imagen en teatro funciona mejor cuanto más simple y directa, y lo primero que se ha de plantear un director de escena es la necesidad de eliminar todo recurso de simplezas efectistas. Pero el efectismo, en su sentido menos peyorativo, es un amaneramiento exagerado y eficaz para mostrar cierta realidad, un recurso creativo tan posible como cualquier otro y por tanto nada fácil de eliminar. Sin un cierto grado de efectismo sería difícil aceptar las obras de Calderón, de Valle Inclán o del mismísimo Bob Wilson.

Contra el efectismo siempre se suele actuar por la vía contraria: por eliminación de los aspectos convencionales y superficiales de la obra, llegándose a veces a una simpleza racionalista áspera y pobre en significados. Una rosa es una rosa y no se puede cometer el error de quitarle las espinas. Al enfrentarme a una obra suelo aplicar, como en la composición musical, unos parámetros de intensidad-espectacularidad, tanto en su parte constructiva como en su parte expresiva. Estos parámetros, ya sean dramáticos, musicales, interpretativos, etc., articulan los diversos elementos constitutivos del lenguaje de la obra proporcionándome un sentido del orden interno. Este proceso, y en este caso de teatro-cine, me llevó a tener que bajar el listón de la espectacularidad y frenar los caballos del efectismo, sobre todo en la fase de montaje de imágenes, en beneficio de los actores que se veían fuera de lugar a las primeras de cambio. Además, tenía que eliminar continuamente cualquier redundancia entre el texto y la imagen o entre el texto y la banda sonora. Por ejemplo, si comenzamos el relato con la imagen de una locomotora corriendo a través de la tundra helada siberiana, para qué decir: "... acabo de llegar en el último tren procedente de Moscú", o "... hace mucho frío".

La imagen por su rango de inmediatez, lleva una sobrecarga de espectacularidad que la hace atractiva por sí misma. Se produce un fenómeno, ya muy estudiado, parecido al ensimismamiento que experimentamos cuando observamos el virtuosismo de un violinista: más que percibir las sensaciones de la música nos quedamos fascinados por su pericia técnica. El uso desmedido de la

imagen deshumaniza al actor, lo cosifica. Ahora bien, si se establece otro tipo de parámetros donde el actor y la imagen exterior se presenten en un mismo plano de dominio, donde la figura humana se unifique con el paisaje, donde la **escala humana** no se pierda, el espectador sabrá captar esa poética de la síntesis y ya no se verá ajeno a lo que está ocurriendo en la escena y sí arrastrado a un espacio de posibilidades estéticas y emocionales donde la sorpresa le resulte integrada en un estado de respuesta sensorial deseable dentro de la curva de tensiones dramáticas que todo espectáculo debe proponer.

Eliminados los excesos a través de una perspectiva antropológica –el hombre es la medida de todas las cosas– la obra se movilizará desde un cierto posicionamiento fenomenológico natural. En el teatro todo es suceso y por tanto todo debe ser acción, pero una acción a escala humana. Volviendo al ejemplo de la locomotora, estuvimos a punto de robar estas imágenes de cualquier película. Al final nos decidimos una opción más "teatral",



Foto 3

la de dibujar o recortar esa locomotora y animarla, eso sí toscamente, para quitarle realidad y darle a todo el relato una apariencia de cuento móvil recortable, más parecido a un decorado de cartón piedra que a una producción de cine.

DEL ESPECTÁCULO "CINEMA TERROR": Un proceso de creación.

¿Por qué lo más verídico tiene un aspecto tan irreal y lo irreal parece tan verdadero?

Friedrich Novalis (1.772-1.801)

La interrogante de Novalis ha estado presente desde el principio en los procesos de construcción del espectáculo. Hemos utilizado un concepto de "cine pobre" basado en los orígenes de la imagen filmada cuando el cine recurría al teatro. Un cine teatral de luz y sombras, en blanco y negro, donde los actores exageraban el gesto para hacer la emoción más extensiva y directa.

El espectáculo *Cinema Terror* es un homenaje a ese tipo de cine pionero y primario. Hemos visionado más de treinta películas de aquella época, hemos revisado a cuarenta y dos autores de género y hemos leído ciento dieciséis relatos. Al final, y por necesidades de producción, optamos por un relato de Lovecraft: *"The colour out of space - El color del espacio exterior"* y otro de Chéjov: *"Exageró la nota"*. Ambos relatos han sido libremente versionados y adaptados para la escena.

Del catálogo de las emociones humanas el miedo y su expresión más genérica: el terror es la menos utilizada en los lenguajes teatrales. El te-

rror está dentro de nosotros mismos, es inherente a la condición humana, es un instinto común con otras especies. De lo contrario, ¿cómo puede llegar a afectarnos un relato de terror si sabemos a ciencia cierta que lo que está ocurriendo es falso? Ocurre que el teatro es un medio demasiado racional, demasiado "creíble", demasiado "verdad" para permitir la convención del terror. ¿Cuántas clases de miedos hay? ¿Tiene el miedo una sustancia real o imaginada? Sabemos que el miedo es un estado de ánimo y lógicamente en el teatro no puede comunicarse como en la literatura o en el cine. El miedo que se presenta en escena debe adquirir un cierto tinte irónico. El terror, el miedo, el suspense son géneros netamente cinematográficos y encartarlos con el lenguaje teatral ha supuesto una dificultad. Cuando en el teatro asistimos a los grandes asesinatos del teatro isabelino –por ejemplo–, decimos: "qué bien realizado está, parece que la puñalada ha sido real". Mientras que en el cine nos creemos esa puñalada como real. En el cine el acuerdo que existe entre la ficción y la realidad de los hechos tiende a fundirse en un único verdadero. Se sabe que lo que ocurre en la pantalla es ficción, sin embargo el espectador se conmueve. Tal vez por la proximidad de la imagen, por el realismo con que dota la cámara a los personajes, por la vocación de verismo exhaustivo que tiene el cine aún cuando retrata la fantasía. En el Teatro "jugamos" a retratar de modo convencional la verosimilitud de los sentimientos, pero no la crudeza de la vida misma. Incluso aceptamos que cuando los actores interpretan sobre un escenario, el aparente tono natural resulta un tono

impostado y alejado de los códigos de la vida, aunque se trate del realismo más crudo y sucio. Ante la aparente imposibilidad de hacer creíble el terror en el escenario he buscado un punto de vista evocador, una perspectiva de la sugerencia en los parámetros de la inquietud pero no del grito, y una cierta mirada irónica que unifique la mirada del espectador con lo que se le ofrece en escena. Así en el relato de Lovecraft –el insondable cantor de los desvalimientos humanos frente a las fuerzas de la naturaleza, el mentor de la soledad y la incertidumbre humana–, me decanto por un climax dramático donde lo atmosférico del miedo se contrasta con la pureza de la palabra, tratando de inducir al espectador a un ambiente de desasosiego sin necesidad de alharacas escénicas ni abuso de efectos colaterales. Y en el relato de Chéjov propongo una visión más integrada de los diversos lenguajes que conforman la acción desde una posición menos conceptual, más “romántica”.

En *Cinema Terror* existe la intención de presentar dos mundos aparentemente opuestos. Diametralidad que no es tanto estructural como topográficamente distinta. Y al decir topográficamente distinta me refiero al espacio mismo de las emociones. Una emoción nos remite a lo que significa, y ello no es más que la totalidad de las relaciones del ser humano con el mundo. Y, como bien dice Goleman: una emoción nos remite a los sentimientos y a los pensamientos, sean biológicos o psicológicos, que caracterizan la tendencia del individuo a la acción y que por tanto determinan las formas de su respuesta.



Foto 4

Las tonalidades dramáticas de ambos relatos, opuestas en apariencia, son en el fondo dos maneras complementarias de entender el miedo: el desasosiego producido por la palabra y la inquietud producida por la acción. Esa misma dualidad aparente se traslada al contexto del espectáculo para evocar respuestas distintas en el espectador. Dualidad que no es otra que la misma preocupación del creador, que a la hora de proponer/se, se debate entre platos de muy diferente gusto.

Como si de una sesión doble en un cine de barrio se tratase, he intentado plantearle al espectador una divergencia. Esta posición permite una libertad de elección y permite un posicionamiento no cerrado para exponer la obra, sin necesidad de utilizar el recurso, fácil de la pieza interactiva donde la aparente libertad electiva del espectador es una pura tomadura de pelo. Usted puede elegir entre el conflicto A, B o C, o que el sujeto protagonista sea H, Y o Z, pero de ahí no se salga... porque no está previsto en el montaje.

He sido consciente en todo momento de las barreras perceptivas que se iban a producir en el espectador usual no acostumbrado a este "género escénico", aunque las grandes historias de terror son en el fondo tan inmediatas o tan inquietantes como las historias de amor. A los campos del terror, de la fantasía, o de la ciencia ficción se suelen acceder desde bien temprana la edad.

Con pocos años leía a Bram Stoker y las "Historias para no dormir" que coleccionaba. Es muy difícil acceder a estos géneros desde una posición de adulto y cuando se hace parece más una apostura de intelectual desfasado que un deseo real. El espectador adulto, muy parapetado en su racionalismo, se defiende de la fantasía. El miedo nos deja a la libre disposición del objeto causante. Y ese desvalimiento no agrada al individuo. Cuando se es joven todo constituye un aprendizaje. Y el miedo se vive como una emoción necesaria, casi deseable. Mi fantasía se ha alimentado en estos géneros literarios considerados de segunda categoría y cuando veía esos relatos en la pantalla me resultaban extraños y alejados de la realidad de mi imaginación. El "Tarzán" de Jonhhy Weissmuller no tenía nada que ver con mis lecturas en las páginas de E.R. Burroughs. Ni el "Drácula" de Stoker con lo que se me ofrecía en la pantalla.

Al plantear *Cinema Terror* no queríamos utilizar los recursos del lenguaje cinematográfico tal y como lo entendemos en la actualidad: plano-contraplano, etc... Ese tratamiento del lenguaje no me iba a proporcionar la teatralidad que yo deseaba. Yo quería un código de luz y

sombras en su factura más artesanal. Una poética más cercana a una síntesis primaria de ambos lenguajes. Los músicos utilizamos ese lenguaje de síntesis con total naturalidad. No creo que el terror se pueda tratar desde otra perspectiva en el teatro porque estamos aludiendo a lo más instintivo y arcaico de los sentidos. No hay que olvidar que el miedo y su forma más extrema el terror es un mecanismo de conocimiento tanto como lo es el sufrimiento o el gozo.

Tenemos miedo, sobre todo, de aquello que no conocemos. Desde el logos griego y posteriormente el racionalismo cartesiano con todas sus secuelas, pasando por las ideas ilustradas y el imperio de la razón, el pensamiento occidental ha entendido el conocimiento como el arma más eficaz para enfrentar y superar los miedos de la conducta humana, para abolir y superar las zonas más oscuras del entendimiento. Pero la poética de las sombras y el lenguaje del terror nada tiene que ver con este reduccionismo intelectualista.



Foto 5

En el teatro de sombras hemos percibido que la imagen e incluso la micro imagen es más definitoria que la palabra. Unas manos temblorosas son capaces de definir toda una situación..., por eso hablamos del lenguaje de síntesis expresivas. La silueta de unas manos temblorosas, que pasarían desapercibidas para un espectador normal en una obra usual de teatro, tienen la capacidad de referenciar de manera inmediata los estados de ánimo, las intenciones dinámicas de los personajes, e incluso las más íntimas preocupaciones, aquellas que son materia del espíritu, y todo ello con una sola inclinación de cabeza, con un gesto escueto y rápidamente captable por el espectador en una especie de **micro-danza gestual**.

Y en lo referente al vehículo espacio-gráfico y más concretamente en el uso de la imagen proyectada, numerosos maestros del teatro euro-



Foto 6

peo, han acudido a la herramienta de la imagen filmada como parte esencial de su poética dramática. Y como bien ha propuesto éste último hay que romper con los encasillamientos de pureza de un arte que debe utilizar todos los medios técnicos a su alcance, pero sin perder, añado, la **escala humana**.

Antonio Meliveo
Málaga, Marzo 2001

A modo de Introducción,

Sara Molina: Escena XXI. Fragmentos de una conversación universal.

Estas palabras lejos de ser un exordio pudieran considerarse un apunte pedis littera, como lo es todo comentario a lo escrito ya por otra mano. Impúdicamente cualquier prólogo acaba entonando una loa sobre las excelencias del ausente (el autor), que por estar ya de cuerpo presente (el texto) siempre reclama calificativos humanos bondadosos. Todo prólogo tiene algo de epitafio y bastante de invasión en los espacios del OTRO. Por lo tanto, estos comentarios han de ser entendidos como notas a pie de página para el artículo de Sara Molina titulado: *Escena XXI-Fragmentos de una conversación Universal*.

(1). A **Sara Molina** le he leído y le he visto escénicamente en varias de sus obras. No hemos sido presentados, pero con Molina me ocurre lo mismo que con la ciudad de París: paseé por su geografía urbana antes de pisar sus calles.

(2). **Molina** se dice lectora impenitente de libros espesos y poco lectora de teatro. En su fondo de armario-intelectual guarda a Martín Heidegger, a Fernando Pessoa, a Nietzsche, a Teodoro Adorno, a Walter Benjamín, a Herbert Marcuse, a Antonin Artaud, a Tadeusz Kantor, a Eleonora Duse, a Gordon Craig, a Jacques Derrida, a Baudrillard, a Lacán, a Wittgenstein, a María Zambrano, a B. Russell, y hasta al mismísimo E.M. Ciorán –más o menos encubierto–, y también tiene pendiendo de su perchero los nuevos paradigmas de la ciencia en cuanto teoría del conocimiento, y en el interior de sus cajones las reflexiones teóricas de algunos artistas plásticos (*“la pintura me obsesiona, mi oficio es mirar”*), esenciales para entender la estética actual y los caminos de la creación.

(3). **Molina** se muestra hiper-reflexiva, moderna, transgresora, fragmentaria, caótica-implicada, dispersa, aforística, escéptica, subjetiva, neo-idealista, preocupada por la lógica del lenguaje, preocupada por la ontología, preocupada por la muerte, por el espacio-tiempo y por la vida. Se muestra muy preocupada por entender y dilucidar-se. Tal vez traslada una precaución excesiva por dar sentido y verdad a sus ideas y eso hace que su pensamiento se mueva por atalayas ingravidas y por peligrosas fronteras cargadas de significados polivalentes que siempre aluden a la creación como posibilidad y como libertad. (*“La posibilidad en cuanto existenciaría es la más original determinación del ser ahí. Es raíz de la libertad como creación y realización –a su vez– de nuevas posibilidades”*, -Heidegger, dixit.)

(4). Si la inteligencia crea y maneja irrealidades es porque puede inventar proyectos posibles. Y dentro de ese campo de posibilidad sabe **Molina** que el sujeto pertenece al ámbito de lo inteligente, al ámbito

de la razón práctica, haciendo del pensamiento su estilema teatral, y del relativismo interrogativo confesión personal como acto elucidativo: (*"he logrado nombrar este escrito, buscando mi epifanía, atravesando fronteras que solo yo conozco..."*).

(5). Mediante un escepticismo operativo y analítico se plantea sus obras y sus escritos teóricos, buscando dar respuestas verdaderas al cómo de su producción dramática desde un finisecular posicionamiento intelectual casi filosófico. (Concepto indagatorio entendido no en sentido aristotélico, sino como actitud pensante que privilegia al sujeto manifestando la fractura con el objeto).

(6). **Molina** va a los orígenes: *"¿cómo hay que pensar? ¿Tengo derecho a seguir pensando?... cuando mis respuestas son enigmas."* ¿Cómo se sitúa el sujeto –hoy individuo despersonalizado– para pensar la Vida, aquello que está en eterna mutación incierta? (*"Las preguntas son más importantes que las respuestas"* – Jaspers, dixit.)

(7). *"Mientras estamos vivos carecemos de sentido"*. > Imposibilidad de decir algo sobre algo porque no sabemos con qué ni para qué. ¿Fractura teleológica o absolutismo idealista? El conocimiento implica una relación de Alteridad, es decir: no es posible desconocer la existencia de sujeto y objeto como elementos irreductibles.

(8). Respuesta. > *"El teatro debe morir"*. > ¿Y, qué nos queda?

(9). *"nos queda... el espacio vacío con su insistente y ajena espera... la observación de la ausencia, de lo que nunca es"*.

(10). *"La razón sólo da lo que recibe"* > Como el estómago, si recibe malos alimentos termina ulcerándose. Y gangrenada la razón necrotizada la lógica, difunto el entendimiento y putrefacta la imaginación creativa.

(11). *"La mayoría de la gente se enferma de no saber decir lo que ve o lo que piensa"* > ¡Destripar el símbolo y entender la analogía, he ahí el asunto! *"Estamos condenados a decir algo diferente a lo que queremos decir..., no basta con decir la verdad hay que estar en la verdad"*. San Juan de la Cruz > *"Hay quien está en la luz y no ve la luz"*.

(12). *"¿Y por qué decir la verdad cuando se puede decir cualquier cosa?..., se trata de forzar el lenguaje, para ver si es o no adecuado a la realidad"*. > Fractura Hegeliana: idealidad vs. realidad. O, noema vs. noesis. Subjetivo-Intemporal vs. Objetivo-Temporal. El objeto del pensamiento es ideal (el qué) mientras que el acto por que pensamos es real (el cómo).

(13). *"Esta es mi horrible cárcel preventiva: no tengo lenguaje para expresar mi-la realidad..., si no puedo cambiar el mundo al menos quiero entender-lo"*.

(14). Citando: ““El teatro es una cuestión de Estado, moralmente sospechosa”” – Badiou, dixit. > Y una herejía-Badiou, dixit. “Hay quien quiere hacer de ese lugar un hacia dónde, una forma camuflada de control social”.

(15). ¿Qué nos queda? > “El espacio-tiempo de la escena como espacio de lo imaginario simbólico que espera la inauguración del instante”. (Sólo nos percibimos en lo instantáneo).

- “Estamos legando a la posterioridad simulacros de pensamiento moderno” -**Molina**, dixit.
- Decirnos modernos es lo mismo que decir: “nosotros caballeros de la mesa redonda”, refería Artaud. O sea, modernos = grupo mafioso que se congrega para “salvar al mundo” de su ignorancia y de camino salvaguardar sus propios intereses sectarios. O, en un sentido más positivo: un compromiso sensible por actualizar las ideas de manera permanente. (Moderno fue Baudelaire, y no tanto por su producción lírica como por su adicción al opio y su afición al tráfico de armas).
- El lenguaje de la modernidad es el lenguaje de la subjetividad. Subvertida ya la intención objetiva del sujeto por conocer el mundo y dominar los efectos de la circunstancia, éste se convierte en individuo circunstante. El antropocentrismo lógico ha dado paso al socio-sistema de la totalidad globalizadora e instrumental donde los individuos cuentan como una asignación digital.
- Para **Molina** su asentamiento en el pensamiento constituye el ámbito desde donde se efectúa la conversión del concepto en materia teatral, en el espacio de la representación. La fractura entre el significante y el significado coincide con la imposibilidad de aprehender la realidad. Sin mentarlo, propone lo que Foulkes afirma: “un inconsciente proposicional está constituido en su estructura profunda por frases o enunciados fragmentarios– necesariamente– que luego se transforman en Imágenes. Ahí radica el misterio y la controversia de su operatividad dramática.
- Si **Molina** quiere aliviar esa fractura es porque percibe que la respuesta no es sintónica ni con el producto de su propia creación ni con el espectador-receptor de la misma. De ahí surge el sentido de inculpa, el sentido de imposibilidad comunicativa. ¿Pero puede ser sintónica una propuesta escénica que se plantea desde la incertidumbre sobre la realidad y desde la desintegración de la impronta perceptiva del espectador?
- Sabemos que ciertos mecanismos de respuesta son más biológicos que intelectivos. El efecto de impronta que ha producido las ideas aprendidas y las sensaciones y sentimientos elaborados como propios y que han venido siendo introyectados en los individuos desde los orígenes por vía de conformidad y tradición resulta –a veces– indismontable. Responder de manera lúcida y personal a un argumento nuevo es una provocación ajena al individuo que recibe un mensaje no convencional –en el arte que sea–, e incluso en la vida misma.

- Pensar es doloroso, y no todos están dispuestos a emprender ese "viaje de lo que somos a lo que podíamos ser". "Los intrusos anónimos" a veces no entienden el teatro como posibilidad de conocimiento y libertad. **Molina**, sí.

Juan Hurtado

Dramaturgo y Director de Escena.

Málaga, Marzo 2002

*Escena XXI:
Fragmentos de una
conversación universal*

Sara Molina

Escena XXI:

Fragmento de una conversación universal

Escriben lo que se puede leer. En cierto modo solo se puede escribir lo que se puede leer.

PRIMEROS FRAGMENTOS.

Fragmento 1º.- La cuestión no es solo qué hay que pensar sino cómo hay que pensarlo.

Fragmento 2º.- ...han olvidado de dónde sacan las palabras para hablar y los estados con los que navegan sobre la ola de ideas...

Fragmento 3º.- ...pero al tiempo lo que está en juego es el problema de mi pensamiento. Para mí, no se trata ni más ni menos que de saber si tengo, o no, derecho a seguir pensando, y Artaud añade: "en prosa o en verso."

Fragmento 4º.- Mis respuestas no pueden ser discursivas sino "enigmáticas." Se trata tanto de confusión y caos, como de inundación y catástrofe. No poder expresarte más que a través del lenguaje de otros. De lo contrario quedar "inexpresado" y mudo. Estar en silencio, pero no callado.

Fragmento 5º.- Puesto que "mientras yo no esté muerto, nadie podrá estar seguro... de poder dar un sentido a mi acción, que queda pues en tanto que momento lingüístico, mal descifrada... Por

tanto es absolutamente necesario morir porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido y porque el lenguaje de nuestra vida es intraducible: un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significaciones incesante, sin solución de continuidad. La muerte lleva a cabo un fulgurante montaje...elige los momentos verdaderamente significativos... y los pone punta con punta, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto- y por consiguiente lingüísticamente no descriptible- un pasado claro, estable, seguro, y por tanto perfectamente descriptible lingüísticamente..." Esta es la idea pasoliniana del "montaje significativo". Entendamos, a través de esto, que el teatro debe morir.

Decretemos de tiempo en tiempo, no la crisis, ni la transformación, ni la superación de límites o fronteras, la contaminación y un posible largo etcétera del teatro, sino SU MUERTE. Su muerte particular, no la que se inscribe en la muerte del arte contemporáneo, resignificado como "porvenir" en el lenguaje teórico que "reorganiza las fidelidades... que al Pliegue, opone el intrincamiento quieto del Vacío. Al flujo, la separación estelar del acontecimiento... al continuo creador la ruptura fundadora...". Sino la muerte que nos duele en nuestra particularidad,

en nuestra "mismidad", la que nos es familiar y cotidiana, por la que estamos torpemente aislados y no reunidos. Incomunicados y no en conversación, charla, glosa común, entretenimiento. En general, digámoslo así, hablando por hablar. Entregados a la "charlatanería" del pensamiento mental ininterrumpido. Hablando solos, pensando solos. Viviendo solos. Cogidos en la falta.

Decretemos la muerte de "eso" por asesinato, por accidente, por descuido, por cansancio, por silencio absoluto, por perplejidad, por ignorancia, por necesidad, por aislamiento, por exceso de comunicación, mala comunicación, mala, muy mala...

Y una vez muerto el Teatro y el teatro contemporáneo (que ni siquiera llegó a ser plenamente en nuestro ámbito que no es de nuestra familia, más que como representación ilusoria de un tipo de sadismo o masoquismo, como miedo y proyección narcisista, imitación y falso homenaje de modelos que devienen élite, "tête à tête" al más alto nivel, con el invitado, el extraño que nos muestra siempre mejores modales (estética) y costumbres (ética) que nos da lecciones del "ser en el sentido" y el no sentido de ser. Que impone su goce, justo cuando menos quiere hacerlo, porque a esa falta de necesidad sucumbimos esclavizados de inmediato desde nuestra falta.) Después de esa muerte, sentida vivamente: ¿qué nos queda? ¿qué dura? ¿qué se obstina en permanecer aún a pesar de ella? ¿qué persiste? Insiste, mantiene, sostiene nuestra acción.

¿El espacio vacío? ¿El espacio vacío y sus largas filas de butacas?



Foto 7

¿El espacio vacío con su insistente y ajena espera?

¿Qué espera? ¿Nuestras proezas, hazañas, aventuras y desventuras, equivocaciones, ilusiones? Con las que colmar su "detención"? Que por violencia y por agresividad y por amor y desesperación y aburrimiento invadimos, inundamos, visitamos, saqueamos, horterizamos, familiarizamos, compartimos.

Tal vez no se trate de heredar de esa muerte del teatro, de esa ausencia, ni siquiera, al que mira y al que se deja ver, de retener el brillo de la mirada que fluctúa, fluye, a veces pidiendo socorro, y atraparla en ese tiempo-espacio de la escena, en un instante de encuentro significativo que se derrumba de inmediato, ¿o que permanece? Tal vez no se trate tanto de eso, como de la observación, atenta, de una ausencia, de lo que nunca es, de lo siempre ausente. ¡Tal vez!

Fragmento 6º.- (Aquí no hay nada escrito).

MÁS FRAGMENTOS.

La razón sólo da lo que recibe.

Fragmento 7º.- ...dice Pessoa que la mayoría de la gente se enferma de no saber decir lo que ve o lo que piensa. Dicen que no hay nada más difícil que definir con palabras una espiral: es preciso dicen, hacer en el aire, con la mano sin literatura, el gesto, ascendentemente enrollado en orden, con que esa figura abstracta de los muelles o de ciertas escaleras se manifiesta a los ojos. Pero siempre que nos acordemos de que decir es renovar, definiremos sin dificultad una espiral: es un círculo que sube sin conseguir cerrarse nunca. La mayoría de la gente lo sé bien, no osaría definir así, porque suponen que definir es decir lo que los demás quieren que se diga, que no lo que es preciso decir para definir. Lo diré mejor: una espiral es un círculo virtual que se desdobra subiendo sin realizarse nunca. Pero no, la definición es todavía abstracta. Buscaré lo concreto, y todo será visto: una espiral es una serpiente sin serpiente enroscada verticalmente en ninguna cosa...

Fragmento 8º.- ...¿Siempre estaremos condenados a decir algo diferente de lo que queremos decir?

Fragmento 9º.- Pero no basta con decir la verdad hay que estar en la verdad.

OTROS FRAGMENTOS.

Diez.- *Pretende alcanzar la verdad desde el comienzo. Pretende decirla de inmediato. Quiere decir la verdad, empezará por decir la verdad. Comienza su largo y tortuoso camino a la espera de que el camino*

sea superfluo. Pero a cada nivel de la progresión, el espectro de la verdad se le escapa en el momento mismo en que quería fijarla. Esta forzado sin cesar a reajustar su estrategia, no solo tallando su saber sobre la verdad, sino justamente abandonando lo que tenía por verdadero. La verdad es lo que se desmorona. Fracasa por su precipitación por su impaciencia. La verdad titila como una promesa siempre seductora pero jamás alcanzada. Fantasma de una relación no perturbada entre el sujeto y el objeto.

Once.- Y por qué decir la verdad cuando se puede decir cualquier cosa.

Doce.- Y puede que al hablar por hablar digan lo más veraz y genuino que pueden decir y es así que, mientras hablan por hablar, observamos su comportamiento para leer en él lo que no dicen.

Trece.- *Pero cuando alguien habla de sí mismo ¿quién es quien habla?* J. Lacan.

NUEVOS FRAGMENTOS.



Foto 8

Catorce.- Samuel Beckett escribe: "*¿Que iba a decir? Es igual diré otra cosa, todo es lo mismo. O hablamos para no decir nada o todos decimos lo mismo. ¿No vais a dejar de fastidiarme con vuestras historias de tiempo?*"

"*¿Que insensatez! ¿Cuándo! ¿Cuándo! Un día, ¿no os basta? Un día semejante a los demás se ha quedado mudo, un día me he quedado ciego, un día nos quedaremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no os basta?*"

Quince.- Adorno escribe: "*Los individuos ya no pueden hablarse y saber: por lo tanto apuestan por una institución seria y responsable que requiere de toda la fuerza disponible para asegurar que no haya conversación propia y al mismo tiempo tampoco silencio.*"

NUEVOS FRAGMENTOS.

Dieciséis.- Se trata de forzar al lenguaje, el indomable, para ver si es o no adecuado a la realidad que pretende exponer.

Diecisiete.- *Esta es mi horrible cárcel preventiva: no tengo lenguaje para expresar mi realidad.* Max Frisch.

MANIFESTACIONES LESIONADAS.

Manifestación 18º.-Dice Mannoni que Bernard Shaw decía que la gente no pide a los escritores obras de arte sino ayuda y que esto es, dicho de este modo, muy trivial porque la clase de ayuda

de que se trata sólo puede llegar a través de la obra de arte.

Manifestación 19º.- Ella contaba que le preguntaron a un director de teatro famoso que qué hacía él por los demás y que la pregunta le pareció, en el momento en que fue hecha, de una relevancia inexpresable, una pregunta dramática, cuando en otro tiempo la habría considerado una pregunta de pensamiento débil, sin lugar a dudas, y que el famoso contestó, no sin dificultad "la verdad". Y que ella se hizo la misma pregunta y que la respuesta fue:

¿Qué hago yo por los demás? ¡¿ Yo?! Les comprendo.

"Antes" la vida tenía enfermedades. "Ahora" que parece que la enfermedad es estar vivo ¿qué propósito, siempre sospechoso, es este de prestar ayuda?

MÁS DE LO MISMO.

20º.- Si no puedo cambiar el mundo al menos quiero entender. He dicho entender, no he dicho entender-lo.

21º.-Yo ya no quiero mostrar mi pensamiento sino hacer obras (Artaud decía todo lo contrario).

Quiero hacer obras como expediciones a un nuevo mundo. Atravesando las fronteras que me separan de un lenguaje sin límites, para no sofocar a la vida, para no asfixiarla, para dejar que hable.



Foto 9

OTRA CONVERSACIÓN. TROZOS, PEDAZOS Y NOTAS INSUFICIENTES.

22º.- Elijamos una definición de teatro: es una cuestión de Estado, moralmente sospechosa, y que exige un espectador. Es lo que dice Badiou.

23º.- Además añadiremos : El espectador es: el visitante taciturno y azaroso de una noche. Es lo que dice Regnault.

MÁS DE LO MISMO.

24º.- Ahora fijamos la idea de frontera como límite. Y como límite viene a ser espacio de separación y de unión. Como espacio de fricción lo es de contacto y es lugar de tránsito y puede serlo de residencia, resistencia. Se puede vivir en la frontera. Es un espacio físico y es mental que el individuo coloca, percibe o siente incluso en espacios íntimos y privados. Una frontera es una señal, una parada, una prohibición y por

tanto una invitación, un reclamo, una llamada a la transgresión por el mero hecho de su existencia, un desafío.

25º.- Actividades de la frontera: Da paso o lo cierra. Registrar. Vigilar- perseguir- castigar. Cuantificar. La frontera lo es de un Estado, reaviva sus símbolos. Es un espacio defensivo. Lo "otro" a veces se convierte en enemigo, por ajeno y extraño, por envidiado y querido.

26º.- En un principio podríamos pensar que la abolición de fronteras abre paso a la libertad. Da una visión universalista, no hay límites, no hay obstáculos, caminamos hacia la abolición de la diferencia, pero no se trata de borrar la diferencia, eludirla, negarla sino de ver "que es lo que hacemos con ella", lo que "podemos" hacer con ella.

27º.- Podríamos decir que el teatro rompe fronteras y pudiera constituirse él mismo en una frontera.

Ha caído el Muro. Un muro es algo más que una frontera o menos, según se mire. Actuamos frente al mundo. Las cámaras están presentes siempre. No somos la vida sólo sus gestos.

28º.- No, no somos ni la humanidad, ni los actores que la interpretan, solo sus gestos.

29º.- El viejo grito: " Libertad Igualdad Fraternidad, triple enseña de la modernidad anterior, da paso al de Libertad, diversidad y tolerancia que lo es de una modernidad reflexiva hecha de derechos, de extraños y de ambivalencia."

30°.- La frontera separa y designa lo que se dice “lo mismo” de “lo otro”. Junto a esta laboriosa tarea que levanta, derrumba, transgrede, obedece, resignifica, cede o forcejea, resiste o se cansa, revienta o se declara ajena a su Historia: “...los problemas existenciales –el abandono amoroso, el desempleo, la enfermedad, la muerte– siempre vuelven Y ni siquiera los expertos científicos pueden soslayarlos.”

31°.- “...el otro es un ser ambivalente, tanto en el ámbito público como en el privado, y pierde su condición de enemigo para convertirse en un extraño al que uno no sabe como acercarse.” H. Bédard.

MÁS FRAGMENTOS.

32°.- El espacio vacío, el espacio- tiempo de la escena, al igual que el hueco entre significante y significado, el espacio de lo imaginario simbólico, ocupado por el cuerpo que espera no el “ser en el sentido” sino la “inauguración del instante”, es un espacio fronterizo, un hueco infinito, un abismo que grita, aúlla, un espacio vacío que habla.

OTROS RESTOS. TROZOS. PEDAZOS.

33°.- Hay quien quiere hacer de ese lugar, el teatro, un *hacia dónde* que es, dice Adorno, una forma camuflada de control social.

34°.- “ No soy el actor sólo sus gestos” dice Pessoa. Yo, imagino la escena institucional heredada (por la que siento una fascinación para

explicarla cual doctores tiene la iglesia) vacía y a los espectadores en sus butacas, en actitudes correctas o incorrectas, según el caso, su edad o el humor del momento. Gente que tras haber pagado su localidad, una localidad cara, muy cara, y haber llegado en esta ocasión extremadamente puntuales a la cita, permanecen ahí durante un tiempo estimable, hora y cuarto más o menos.

Durante este tiempo, tiempo de la representación, a veces, intervienen en medio del silencio compartido con frases, sonidos execrables, y un largo etc., que incluye salidas contundentes, verdaderos abandonos de la sala y disimuladas huidas, de esas que se hacen con el tronco flexionado hacia delante, para no interrumpir con nuestro cuerpo opaco la escena, también esas otras salidas que llevan de la mano a su pareja, ella normalmente, y que en general atrapan toda nuestra atención, y generan un deseo inconsistente de salir corriendo detrás de ellos, la pareja, para ver si felices por conseguir escapar afuera, se besan en el vestíbulo rompiendo entre sí todas las fronteras, lejos ya de la responsabilidad del ser compartido, colectivo.

Están ahí, la gente, como espectadores, para no ver nada ni a nadie, sólo el espacio vacío. Su mirada es un acto colectivo consciente. Están ahí para hacer algo con su mirada.

Llegado el momento y tras una señal precisa, prorrumpen en sonoros aplausos, en exaltadas

muestras de lo que sea. Y, después, mientras salen de la sala, su actitud se torna extraña, indescriptible, sus ojos y la manera en que se mueven y se dirigen unos a otros alteran el habitual acontecer de la calle. Los de fuera, los que ese día han quedado “casualmente” del otro lado, piensan : “Ya están ahí otra vez. Toda esa inútil tarea otra vez.” Se inquietan durante unos momentos y fingen como siempre que no pasa nada y continúan armónicamente con este pensamiento, como si nada. Pero los han visto, una vez más, otra.

35º.-Ahora escribiré lo mismo de otra forma... La escena está vacía y los espectadores...

ÚLTIMOS FRAGMENTOS.

Las fronteras del teatro. Tercer Milenio.

He logrado nombrar en mi intimidad, finalmente, algunos de los obstáculos que venían desde hace días impidiéndome la materialización de este escrito. Mi mesa de trabajo, en este preciso momento, esta llena de cuartillas con enfoques diferentes de algo que sé que quería decir, por encima de todo y que se resiste obstinadamente a mi lenguaje. Creo que se trata de la verdad. En esas cuartillas acepto, adopto, transito, me rodeo, husmeo lugares reflexivos diversos. Divago con angustia, recorro caminos deslumbrantes, caminos sin salida, caminos peligrosos, caminos violentos, caminos muy trillados, cómodos y obsequiosos, caminos que no llevan a ninguna parte pero que tiene corazón, buscando en todos ellos mi “epifanía”



Foto 10

“...iluminaciones atemporales, ocurridas en algún momento privilegiado de sus vidas...Intentan volver a capturar esos “puntos de vida” y saturar sus palabras con esa presencia absoluta...deconstruyen en realidad...al mostrar que la presencia que deseaban está siempre ausente...”

atravesando fronteras que en ocasiones solo yo conozco. Libre el pensamiento, o tan solo su deseo de serlo para ir y venir incluso a costa del

sentido, de un lado a otro, buscando lo diferente, a mi enemigo que siempre soy “mi” cuando no “yo”.

NOTA.

Pareciera que la necesidad compulsiva de confesión, asumiendo el riesgo que conlleva “el darse a conocer”, fuera un gesto decisivo en el sacrificio que todo ejercicio de lo artístico exige. *“Porque la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra”*. María Zambrano.



Foto 11

No te inquietes, no te he hecho venir para que me comprendas. Tú me enseñaste hablar y este es el resultado.

¡Oye! ¡Muchas gracias!

Sara Molina Doblas
Granada, Octubre 2001

Fotografías

1. Cía. FUNCIÓN PÚBLICA (MÁLAGA). *La Elección. Cinema Terror* de Antonio Meliveo. Teatro Cánovas de Málaga. Marzo de 2001.
2. Cía. FUNCIÓN PÚBLICA (MÁLAGA). *La Cosecha. Cinema Terror* de Antonio Meliveo. Teatro Cánovas de Málaga. Marzo de 2001.
3. Cía. FUNCIÓN PÚBLICA (MÁLAGA). *Locura Gadner. Cinema Terror* de Antonio Meliveo. Teatro Cánovas de Málaga. Marzo de 2001.
4. Cía. FUNCIÓN PÚBLICA (MÁLAGA). *Mujik y viajero. Cinema Terror* de Antonio Meliveo. Teatro Cánovas de Málaga. Marzo de 2001.
5. Cía. FUNCIÓN PÚBLICA (MÁLAGA). *Mujik y viajero. Cinema Terror* de Antonio Meliveo. Teatro Cánovas de Málaga. Marzo de 2001.
6. Cía. FUNCIÓN PÚBLICA (MÁLAGA). *Puñaladas. Cinema Terror* de Antonio Meliveo. Teatro Cánovas de Málaga. Marzo de 2001.
7. Cía. Q TEATRO Y UNIDAD MÓVIL (GRANADA/MURCIA)
Made in China, de Sara Molina, Granada.
Foto: Antonio Navarro.
8. Cía. Q TEATRO (GRANADA)
Tentativa. Acción urbana, de Sara Molina, Granada.
Foto: Ana Díez.
9. Cía. Q TEATRO (GRANADA)
Tentativa. Acción urbana, de Sara Molina, Granada.
Foto: Ana Díez.

10. Cía. Q TEATRO (GRANADA)

Tentativa. Acción urbana, de Sara Molina, Granada.

Foto: Ana Díez.

11. Cía. Q TEATRO (GRANADA)

Tentativa. Acción urbana, de Sara Molina, Granada.

Foto: Ana Díez.

TÍTULOS APARECIDOS

Año 1994

1. Miguel Romero Esteo
Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.
2. Francisco Valcarce
Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).
3. José Antonio Sánchez
Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.
4. Marianne Van Kerkhoveen
La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.

Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón
El sentido actual del teatro.
6. José Antonio Sedeño
La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PÚBLICO" de Federico García Lorca.
7. Sara Molina
Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.
- Antonio Fernández Lara
Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.

Año 1996

8. Juan Ruesga
Reflexiones sobre El Espacio Escénico Hoy.
- Manuel Llanes
El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.

Año 1997

9. José Monleón
El Actor Mediterráneo
Salvador Távora
El teatro, su historia y el Mediterráneo
Francisco Ortuño Millán
La Materia del Actor
10. Jean-Marie Pradier
El animal, el ángel y la escena
José Sanchis Sinisterra
Por una teatralidad menor
Miguel Romero Esteo
De la dramaturgia mediterránea y sus raíces

Año 1998

11. José Luis García Sánchez
Don Ramón María del Valle Inclán y el Cine.
Ricardo Iniesta
Valle-Inclán a través del tiempo.
De la dramaturgia modernista a la contemporánea.
12. César Oliva
El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.
Etelvino Vázquez
La Interpretación en Valle-Inclán.

Año 1999

13. Juan Antonio Bardém
De las diversas formas de morir.
Antonio Sánchez Trigueros
La Casa de Bernarda Alba: de Margarita Xirgu a Calixto Bieito
(Crónica incompleta de un itinerario escénico)
14. Ian Gibson
Federico García Lorca. El Hombre y su Misión.
Lluís Pasqual
La Barraca y Federico García Lorca.

Año 2000

15. Miguel Romero Esteo
Mi personal visión Post-Vanguardia del Teatro.
José Antonio Sánchez
La Estética de la Catástrofe.
16. Patrice Pavis
La Cooperación Textual del Espectador.
A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999.
Juan Carlos Pérez de la Fuente
Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito.

Año 2001

17. José Monleón
Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas.
La Fura dels Baus
Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología.
TEATRO DIGITAL
18. Eugenio Barba
Conocimiento tácito: Herencia y pérdida.
Rodrigo García
Cero
19. Vicente León
Libertad Creativa, Rigor Escénico y Contemporaneidad
Jorge Cobos
Ofelia es una nube. Una visión inestable de las Artes Escénicas Contemporáneas.

Año 2002

20. Antonio Meliveo
Una Topografía de Sombras. Cinema Terror.
Sara Molina
Escena XXI: Fragmentos de una conversación Universal.

SARA MOLINA DOBLAS

Jaén (1958)

Autora, escenógrafa y directora de teatro.

Directora artística y empresarial de la Cía. Q Teatro desde 1995.

En el inicio de su trayectoria profesional trabaja, como actriz, con Albert Boadella en la Cía Els Joglars y con Nazaret Panderó y Janus Zubics, actores bailarines de la Cía de Pina Bauchs, entre otros muchos profesionales.

Obras Publicadas:

"Fémur" novela corta, colección de Nueva Narrativa del Instituto de Cultura de la Diputación de Jaén; "Antología Poética" y "Antología 7", Colegio Universitario Aula de poesía y Grupo "El Olivo" de Jaén. "El Último Gallo de Atlanta", teatro, Colección Nuevo Teatro español C.N.N.T.E. n° 15. Colabora en los "Cuadernos de Estudios Teatrales" Universidad de Málaga. Participa con otras autoras en la Actas del I y II Encuentro de Autoras Iberoamericanas: "Rescribir la Escena y Utopías del Relato Escénico" de la Fundación de Autor.

Trabajos de Dramaturgia y Puesta en escena sobre diferentes autores:

Con el C.A.T. Centro Andaluz de Teatro de Sevilla, "Suite Iberia. Rapsodia Española" de Inigo Reyzaal, 1991. "Orgía" de Pier Paolo Pasolini, con la colaboración de Giuseppe Zigaina, 1992.

Con la Cía, "Teatro de las Sonámbulas" de Alicante, "Almas y Jardines" de M. Borja, 1995, estrenada en el Castillo de Santa Barbara de Alicante, 11º Festival Internacional de Música Contemporánea, música de M. Seco y "Hécuba: Nómos y Música de las Ciudadanas" Reescritura escénica de M. Borja con textos de Eurípides, estrenada en el espacio natural de la Isla de Tabarca, 14º Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, música de R. Liñan.

Con la Cía. Q. Teatro, "Comedia sin título" de F. G. Lorca, 1995. "¿El Dr. Fausto, supongo?" adaptación de textos de diversos autores, Marlowe, Goethe, Nietzsche y Eugenio Trias entre otros; 1996. "Noús. In Perfect a Harmony a" textos de F. Kafka, "Informe para la Academia" 1996.

Con la Cía. Tamaska, Islas Canarias "Boite de Nuit" incluyendo el texto de "Los dos que se cruzan" de Oscar Domínguez, 1992 y "Entre Nosotros" 1994, recopilación de textos de Bhoto Straus.

Trabajos como Autora, de Escritura Escénica y Dirección:

"¿Cúa? ¿Cúa? ¡La vie!" 1986 y "Capicorp. Vacío y Maravilloso" 1990. Cía. Kábala Teatro, Granada.

"La Cabaña Envenenada" 1989, Grupo Dramático "Elvira" Universidad de Granada.

"Crazy Daisy" 1989, "El Último gallo de Atlanta" 1991, "Cada Noche" 1992, "Jamás" 1993 y "Tres Disparos. Dos Leones", 1994. Cía Teatro para un Instante de Granada. "1ª Tentativa" y "Made in China" 2000, con citas y fragmentos de J. Lacan entre otros, Cía Q teatro.

Trabajos Experimentales. "M. 30. Esto no es Africa. Pornografía y Obscenidad" 1988. Off del VIII F.I.T. de Granada. Un trabajo realizado con 35 mujeres. "Escena Abierta" 1999, con 70 mujeres participantes. "Lorca y 2ª Tentativa" año 2000, en el espacio natural de las choperas de Fuentevaqueros, 30 mujeres. "Perfiles" 77 mujeres participantes. En la actualidad trabaja en el proyecto de cibergénero "Eleusis" con un equipo de informáticas, arquitectas y mujeres de vinculación profesional diversa y en la puesta en escena con la Cía. Q Teatro de la pieza Mónadas: sin ventanas. Aún estamos bien, gracias. Un trabajo dividido en tres partes tituladas: Tres Monólogos. Epifanías - Mónadas: sin ventanas. Aún estamos bien. Gracias - I like/ I d'ont. Paralelamente desarrolla una intensa actividad en el campo de la vinculación social del teatro y el psicoanálisis, con diversos proyectos con mujeres y de elaboración específicamente teórica.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCIA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial
Málaga
E.S.A.D.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

2002